

Sèmes potentiels et actualisation poétique

Pierre Léon

Volume 9, numéro 2, août 1976

Linguistique et littérature

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500400ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500400ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Léon, P. (1976). Sèmes potentiels et actualisation poétique. *Études littéraires*, 9(2), 317–340. <https://doi.org/10.7202/500400ar>

SÈMES POTENTIELS ET ACTUALISATION POÉTIQUE

pierre léon

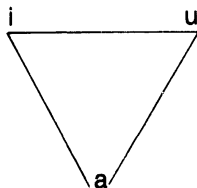
Le poète, c'est le magicien du sens. On n'a jamais fini d'épuiser l'infinité des significations qui vont du signifiant au signifié, du signifié au signifiant et tissent de cette manière la trame du poétique. C'est que le poète, négligeant la fonction référentielle de la parole ordinaire, utilise le langage, non plus comme un moyen, mais comme une fin en soi. On a abondamment décrit, de Mallarmé à Jakobson (1961), cet aspect privilégié de la fonction poétique par laquelle le poète essaie de retrouver « l'essence du langage ». Cette remotivation du signe linguistique veut nous faire croire à l'adéquation parfaite entre contenu et expression. Si l'on tente de découvrir les mécanismes de ce détournement du linguistique au profit de l'expressif, on s'aperçoit qu'il concerne tous les niveaux du langage. On découvre alors, pour chaque signe, des *sèmes potentiels*¹ dont le degré d'actualisation semble bien être un critère de poéticité.

Je tenterai maintenant de montrer ici, en partant essentiellement du plan de l'expression, quels sont les divers types de sèmes potentiels dont dispose le poète aux niveaux phonématique, accentuel et intonatif et quels sont les mécanismes de leur actualisation poétique. J'examinerai cette question tour à tour sous l'angle de la substance et de la forme de l'expression.

Sur le plan de la substance sonore, le poète dispose, pour la langue française, de 16 voyelles et de 20 consonnes. Signes habituellement conventionnels, ces phones peuvent être envisagés selon leurs valeurs intrinsèques comme 1) éléments dynamiques d'un geste articulatoire (d'où la théorie de la

¹ Pour Greimas (1966) un sème est une unité minimale de signification. J'ai appelé *sème potentiel* (Léon 1971) toute unité sémique minimale, susceptible d'actualisation dans le discours expressif.

«danse buccale» de Spire) 2) éléments d'un lien et d'un volume articulatoire 3) éléments acoustiques. À partir de là, toute une série de sèmes potentiels motivés par leur nature propre. On imagine aisément ainsi que les labiales [y φ ə œ p b m] puissent susciter les sèmes de *baiser*, *moue*, *dégoût*...; que le [i] dont l'articulation est antérieure, étroite, écartée, haute, puisse susciter les sèmes de *petitesse*, *proximité*, *tension*: que ce même [i], dont le timbre est caractérisé par un formant de fréquence élevée (2500 Hz), puisse susciter le sème *aigu*. À partir d'une valeur intrinsèque, réelle, objective, il est aisé d'être entraîné par associations synesthésiques. Le [i], de fréquence élevé, attire le sème sensation de *brillance*; la tension musculaire de ce même phone entraîne vers la catégorie des *émotions* intenses, etc. Mais le nombre de sèmes potentiels réellement fondés sur une réalité objective est extrêmement limité. L'oreille est habituée à différencier les timbres pour des besoins linguistiques mais elle est incapable de le faire aussi finement à des fins expressives pour des sons trop voisins. Le décodage expressif ne fonctionne bien que 1) pour des sons éloignés les uns des autres du point de vue du timbre 2) pour des classes de sons opposés les unes aux autres 3) pour des sons rapprochés du point de vue du timbre, à condition qu'ils soient organisés selon une structure récurrente. Les innombrables expériences de la psycho-linguistique moderne — (pour le français Chastaing (1964), Peterfalvi (1970) par exemple) — montrent d'une manière évidente la confusion générale des voyelles non situées aux extrémités opposées d'un triangle vocalique à peu près universel:



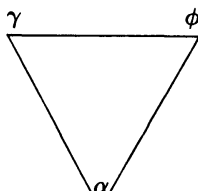
On pourrait schématiser ainsi les sèmes potentiels qui ressortent d'un consensus plus ou moins général pour le français:

	<div> <div>écarté tendu > dur</div> <div>labial mou < – tendu</div> </div>	
i	<div> <div>proche étroit haut</div> <div>loin profond bas</div> </div>	u
	<div> <div>aigu clair brillant</div> <div>grave sombre mat</div> </div>	
	<div> <div>a</div> <div> <div>loin large bas intense > sonore grave clair</div> </div> </div>	

Il faut ajouter pour le français, l'opposition de classe : orales/ nasales

orales [claires voilées] *nasales*

(Cette perception sémiotique est loin d'être universelle comme le font justement remarquer Delas et Filiolet (1973, p. 122). Quoiqu'il en soit, on voit ici dans l'exemple du français, que les sèmes potentiels vocaliques les plus nombreux et les plus évidents sont ceux associés aux mouvements articulatoires. D'autre part, on s'aperçoit qu'il serait bien difficile de définir des sèmes analogues mais différents pour des voyelles voisines de chacun des trois types de base. Si l'on prenait par exemple :



on constaterait — comme le montrent des tests effectués sur

ces deux triangles — qu'on retrouve les mêmes sèmes pour des oppositions analogues.

Tous les caractères acoustiques du système phonématique français ont été bien catalogués par Pierre Delattre (1965) et sa description est toujours abondamment citée par les critiques de la sémiotique contemporaine. Pourtant, je ne pense pas qu'on puisse suivre totalement Delattre, lorsqu'il écrit : « Il nous paraît cependant que c'est l'onde vibratoire du son, et non l'articulation d'où elle est issue qui intéresse avant tout l'écrivain » (p. 241). La seule opposition acoustique évidente pour les voyelles est celle *aiguë/grave*. L'opposition *intense/non intense* est beaucoup moins nette et dépend surtout de l'entourage consonantique. Notons enfin que si les nasales sont senties comme « voilées » c'est probablement surtout à cause de la confusion des deux formants des voyelles orales correspondantes qui se rejoignent dans la voyelle nasale. (On le voit très nettement sur les spectrogrammes. Ce large formant bas donne à la voyelle nasale son caractère flou).

L'importance de l'onde vibratoire pour le poète me paraît surtout venir, non pas de traits distinctifs particuliers, mais au contraire de l'ensemble du spectre sonore vocalique. Les voyelles, éléments *quasi-périodiques*, forment alors comme la polyphonie du discours poétique. Ainsi dans cet extrait du *jardin sur l'Oronte* de Barrès : « Les roses dormaient sur les rosiers, et près des roses les rossignols, et dans les kiosques veillaient les sultanes ». C'est autour de la modulation vocalique des [e ~ o - ɔ ~ ε], (soutenue par le rythme de la structure octosyllabique), que s'actualise l'idée poétique — qui va se développer plus loin — du dialogue entre la rose et le rossignol. Les voyelles s'opposent ainsi en bloc à la classe de consonnes, éléments *a-périodiques*. On peut toutefois faire un sort à part aux liquides et aux consonnes nasales qui peuvent fonctionner, selon le noyau actualisateur, comme éléments vocaliques (musicaux) ou consonantiques (bruits, gestes articulatoires...).

Les consonnes, parce qu'elles ont des points d'articulation plus précis que les voyelles, tendent à fonctionner davantage comme des éléments *significatifs*. Leurs sèmes potentiels sont axés tout d'abord sur le *geste articulatoire*. On a déjà évoqué pour [p b m], labiales, les sèmes potentiels : *baiser, moue,*

dégoût...; pour les dentales [t d n] et [r] roulé, les sèmes: *dureté, vigueur, virilité...*; pour les vélaires [k g r] les sèmes: *profondeur, éloignement...*

Si on considère maintenant non plus le lien d'articulation, mais le *mode*, on observe que, d'une manière générale, le trait de *voisement* allonge, adoucit et abaisse l'ensemble des caractères que l'on va relever dans la classe des sourdes correspondantes. On a alors les groupes:

[p t k]	avec les sèmes potentiels	[bruyant explosif > dur bref > sec]
[b d g]	avec les sèmes potentiels	[idem, (atténués)]
[f]	avec les sèmes potentiels	[friction, soufflement]
[s]	" " " "	[friction, sifflement, aigu]
[ʃ]	" " " "	[friction, chuintement, grave]
[v]	avec les sèmes potentiels	[idem, (atténués)]
[z]	" " " "	
[ʒ]	" " " "	

D'autre part, tous les sèmes potentiels se trouvent renforcés dans les groupes consonantiques.

On pourrait sans doute raffiner beaucoup cette présentation rapide des sèmes potentiels, limités par les contraintes physiques et articulatoires. (On pourra consulter à ce sujet l'excellent ouvrage de Claude Tatilon (1976). Mais en dehors de valeurs privilégiées qu'on vient d'examiner, on va voir qu'il s'agit, en gros, soit d'une réaction au contexte, soit d'associations plus ou moins subjectives, du type des correspondances baudelairiennes. Delbouille (1961) et Van den Berghe (1971) ont accumulé sur le sujet un sottisier imposant. Grammont (1954), lui-même, n'a pas évité le piège qui consiste à démontrer la valeur sémiotique d'un son dans un contexte qui la contient déjà sémantiquement. Ainsi nous dit Grammont, « nous avons vu la colère changer de caractère suivant que, dans son expression, c'étaient les voyelles aiguës ou les voyelles éclatantes qui dominaient. Si parmi les voyelles éclatantes il y a un nombre sensible de voyelles sombres, l'effet est encore une fois modifié. Ce n'est plus l'imprécation ou l'ironie amère, ce ne sont plus les éclats de voix d'une colère

toute dehors, c'est une colère sourde, ce sont les sombres grondements d'un violent courroux. Quelquefois un mot suffit pour donner cette note :

**Adieu, tu peux partir. Je demeure en Epire :
Je renonce à la Grèce, à Sparte à son empire,
À toute ma famille ; et c'est assez pour moi,
Traître, qu'elle ait produit un monstre tel que toi.**

(Racine, *Andromaque*, v. 3) »

Grammont a produit lui-même l'argument contre sa démonstration, en précisant « un mot suffit ». Il est bien évident que tout ce que voit Grammont dans ce passage ne résulte pas de la présence de la seule voyelle [ô] dans le passage, sinon que faudrait-il penser des *flonflons* de la fête à la Nation » !

Il arrive aussi que les exégètes modernes succombent de leur côté au travers opposé et abritent leurs analyses derrière une science à tout prix. Ainsi Jean-Claude Coquet (1972), dans son intéressant ouvrage de sémiotique littéraire ne résiste pas à puiser dans la belle acoustique moderne pour expliquer le mot *battent*, dans ce vers d'Apollinaire :

« ...tes paupières
Qui battent comme les fleurs battent au vent dément ».

Coquet nous dit :

« Notons encore que le mot [bat] a suffisamment de qualités phoniques pour jouer à l'occasion le rôle d'un *sémio-phonème*. En particulier, la progression régulière des notes de résonance vers l'aigu est nettement marquée :

aigu			t	
mat		a		
grave	b			».

(p. 128)

La notation de Coquet est juste quand on prend chaque phone séparément. Mais sans entrer dans des détails techniques, on peut penser que la perception du mot ne fonctionne pas par éléments dissociés. Si le mot [bat] est expressif ici, c'est sûrement beaucoup plus 1) par sa brièveté en tant que

masse phonique 2) par les sèmes potentiels de *bruit sec*. Ce sont ces deux caractères qui en font une quasi-onomatopée, actualisée par le noyau sémantique « battre ».

L'expérience suivante — toute limitée qu'elle est — donnera une idée du rôle actualisateur de noyaux sémantiques opposés, face aux mêmes sèmes potentiels. Deux séquences phoniques quasi-identiques [briz] [brize], marquées du même noyau sémiotique /briz/ ont été introduites dans deux vers, fabriqués pour la circonstance. Ces vers ont été mélangés au hasard avec une dizaine d'autres et présentés à douze étudiants francophones. On leur a demandé de donner pour chaque vers un commentaire, en un seul mot, destiné à caractériser l'émotion ou l'effet général produit par chaque vers. Les réponses sont concluantes. Pour ces deux vers, que voici, on a recueilli les sèmes potentiels suivants — (On a noté les plus fréquents en indiquant le nombre de réponses sur douze :

1) « Tendresse et volupté d'une brise estivale »

: [douceur (4), sensualité (3) fraîcheur (2) joie (1)]

2) « La mort et la violence ont brisé l'espérance »

: [violence (3), tristesse (2) mort (2) guerre (2) désespoir (1)]

Il est évident que les réponses données confirment qu'en dépit d'une structure consonantique heurtée, [t dr pt br st] le premier vers a été décodé du côté indiqué par les noyaux sémantiques *brise* (vent doux), *tendresse*, etc. À l'opposé, le deuxième vers, en dépit d'une structure phonique qui ne comprenait que deux groupes de consonnes [br] et [sp] a été actualisé comme porteur des sèmes de *violence*, etc. D'une part, [briz] a été perçu comme agréable, doux ; de l'autre, comme désagréable et violent.

Un autre exemple, emprunté cette fois au poème de Michaux, « Dans la nuit », montrera comment à partir d'une même substance sonore, la seule voyelle [i], plusieurs sèmes potentiels différents peuvent être actualisés tour à tour par le poète, selon le noyau sémantique présent. Ce dernier agit comme un catalyseur qui, selon sa nature, va précipiter telle ou telle réaction. On observe tout d'abord le dégagement du sème *étroitesse*, actualisé par le noyau sémantique *uni* :

Dans la nuit
 Dans la nuit
 Je me suis uni à la nuit

Puis le sème *étroitesse* est aussitôt neutralisé par le noyau sémantique suivant *sans limites*, et le [i] dégage alors le sème de la *tension*, actualisé par la répétition obsessionnelle de *nuit* :

À la nuit sans limites
 À la nuit.

La tension est dissipée à nouveau par le [ε], actualisé trois fois sous l'accent, par les trois noyaux sémantiques qui composent le vers à eux seuls :

Mienne, belle, mienne

La tension réapparaît avec de l'*acuité*, nouveau sème dégagé de [i], aigu, et actualisé par les noyaux sémantiques *cri* et *épi* :

Nuit,
 Nuit de naissance
 Qui m'emplis de mon cri
 De mes épis
 Toi qui m'envahis » (...)

L'espace du dedans, p. 104.

Il faudrait citer tout le poème, qui est un excellent exemple de toutes les valeurs que peuvent prendre les sèmes potentiels selon la nature des actualisateurs sémantiques.

On peut se demander alors ce qui se passerait en l'absence de tout actualisateur sémantique. L'expérience a été tentée, surtout à l'époque moderne ; l'échec flagrant du lettrisme est là pour nous donner la réponse.

Ainsi dans « l'Alcôve », Maurice Lemaître pense suggérer « une scène très lascive » par l'énoncé suivant :

I
goa goa goa yéô
goa yéô
goa yéô
goa goa goa yéô

II
Yü yü
Yüyüdüü yü

VI
ch g t suuuuu
z k d zuuuuu
ch g t suuuuu
l f g vuuuuu

VII
p p p p pp ppp

Jean-Paul Curtay, 1974, p. 111.

Il est bien évident que cet énoncé supposé suggestif n'aura une chance d'être décodé selon l'intention de l'encodeur que s'il est *interprété*, comme le voulait Lemaître « par un chœur de voix féminines, suggérant le déroulement d'une scène très lascive ». Et l'on comprend mieux alors cette profession de foi lettriste de Jean-Paul Curtay : « La loi des développements ampliques et ciselants permet de jouir de la ruine des œuvres structurées à peine celles-ci sont-elles apparues ». L'exemple lettriste montre clairement l'échec d'un langage qui se veut poétique — ou tout au moins expressif — en faisant appel au seul aspect du signifiant sonore. Dans un poème lettriste le seul renvoi au référent est, parfois, le titre. Si l'auteur ajoute un métalangage destiné à l'interprétation, le succès de l'entreprise échappe alors au poète et ne dépend plus que de l'interprète. Les créateurs qui ont réussi à déconstruire le langage sans le détruire ont toujours gardé des éléments significatifs, même en petit nombre, lexèmes ou syntaxèmes, susceptibles de permettre la reconstruction poétique. Tels Michaux ou Mallarmé.

On examinera maintenant les principaux *types d'actualisation* de sèmes potentiels à plusieurs niveaux, du lexème au discours poétique considéré dans sa totalité.

1) *À partir du noyau sémantique d'un lexème* déjà pourvu d'une structure sémiotique privilégiée. Ainsi dans ces vers de Rimbaud :

« Par les soirs bleus d'été, j'irai dans les sentiers
e ø e e e e e
Picoté par les blés, fouler l'herbe menue ».
pikote e e e y

« Sensation », éd. La Pléiade, p. 41

l'accumulation des voyelles fermées, tendues, surtout [e] autour du noyau sémantique *picoté* qui possède une structure expressive privilégiée: (trois occlusives sourdes [p k t] et (deux voyelles fermées [i] [e])), une masse sonore rendue brève par les trois occlusives). Tout concourt à actualiser le sème d'*acuité* de la sensation et à l'étendre à toutes les voyelles fermées du vers, qui auraient pu avoir une toute autre valeur dans un autre contexte.

2) *À partir d'une série de noyaux sémantiques*, une saturation sémiotique de type allitératif ou onomatopéique. Comme dans cette séquence de Queneau, où les sèmes du bruit, résultant de l'accumulation consonantique, sont actualisés par les noyaux sémantiques *transistor*, *tonitruent* et *triturant* et étendus à tout l'énoncé:

« de truands transistors tonitruent triturant les trottoirs ».

Courir les rues, p. 177, Gallimard, 1967

De même dans ce vers de Valéry :

« Dieux ! ... tous les dons que je devine

« Les pas », *Charmes*, éd. Pléiade, 1957, p. 120

où les trois *d* à l'initiale, instaurent le sème d'insistance, rendu évident par la puissance évocatrice des trois noyaux sémantiques.

3) *À partir d'un sémantisme général reflétant une attitude ou une émotion au niveau du discours tout entier*. Il s'agit d'un procédé plus discret, discernable à la longue, dont la genèse se situe sans doute au niveau subconscient de l'émotion et qui représente certaines tendances universelles. C'est ainsi que la métaphore du mépris et de la colère se transmet à peu près de la même manière dans tous les groupes linguistiques — par une accumulation de souffles et d'explosions (symboles du crachat, de la contraction, de la strangulation). Certaines langues, comme le panapéien (Fischer 1965) suppriment des voyelles dans des positions bien définies. Le poète n'agit pas autrement et Fónagy (1961) a montré que les poèmes de la colère de Hugo dans les *Châtiments* ou les *Invectives* de Verlaine contiennent un accroissement considérable d'occlusives sourdes sur toute l'étendue du discours poétique polémique. François Rastier (1972, pp. 102-104) trouve de la même

manière, dans les rimes de *Toast funèbre* de Mallarmé, un nombre plus grand de consonnes dans les rimes évoquant la *Mort* que dans celles évoquant la *Vie*. Malheureusement, il s'appuie sur des rapports non significatifs : *Vie* : 41 consonnes / 38 voyelles ; *Mort* : 46 / 40 et sa démonstration reste sans valeur car elle ne tient compte que du nombre absolu de voyelles et de consonnes et non de leur structuration à la rime. Michael Riffaterre (1971) adresse fort justement une critique analogue à Jakobson et Lévi-Strauss qui attribuent une valeur significative à la régression du nombre de [r] par rapport à [l] dans les tercets des « Chats » de Baudelaire : 14 [r] contre 11 [l] (p. 320). Cet accroissement de 3 [r] accompagnerait éloquentement « le passage du félin empirique à ses transfigurations fabuleuses ». Les preuves chiffrées en ce domaine n'ont de valeur que sur un corpus étendu, sinon elles ne peuvent s'appliquer qu'à une organisation formelle nettement définie. C'est ce que nous tenterons d'analyser maintenant.

On envisagera donc maintenant l'actualisation poétique des sèmes potentiels non plus surtout à partir de leur substance mais de leur *organisation formelle*. Comme on a pu le voir déjà dans tous les exemples cités jusqu'ici, cette réorganisation du sémiotique s'effectue selon la *grande loi générale de la récurrence*. Il n'y a pas de perception d'une structure sémiotique sans récurrence. On peut même soutenir que la forme est plus importante de ce point de vue que la substance elle-même. On sait, par exemple, que les onomatopées tirent surtout leurs effets de la répétition. Ainsi le corpus de mots expressifs présenté par Guiraud (1967, pp. 65-92), dans ses recherches sur le proto-sémantisme, fait apparaître un redoublement d'occlusives sourdes T-K comme forme de base. Mais ce qui est plus important encore, c'est que la substance des formes répétées peut être parfaitement *conventionnelle*, même dans les onomatopées. Je relève ainsi dans un texte gbeya, recueilli par William Samarin (1970) la phrase éminemment expressive [gεε-gam guram dũη wee gbi gbi gbi, gbii gbii, gbii gbii] que l'on peut traduire ainsi : « la voix des tourbillons du vent commence à s'élever, gbi, gbi... » (25, p. 158). Il est bien évident que le souffle du vent s'exprimera tout autrement que par une série d'occlusives en français, par exemple.

Le poète, tout comme le gbeya, récrée un nouveau langage. L'arbitraire peut, comme dans le référentiel, y être érigé en

système. Il ne s'agit plus alors de retrouver « l'essence du langage », mais une nouvelle forme d'expression. C'est ainsi qu'Eluard peut investir le [d] d'une valeur parfaitement arbitraire, ludique ou esthétique, en le rythmant dans ce vers : « un rond de danse et de douceur ». Notons que c'est un lien arbitraire beaucoup moins subtil qu'instaure Rimbaud dans son *Sonnet des Voyelles* : « A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu : voyelles » (...).

La réorganisation formelle de la substance sémiotique s'effectue selon les principaux processus que j'ai déjà évoqués (Léon 1971) et que je rappelle brièvement. 1) *Redistribution quantitative* (saturation sonore) 2) *Redistribution syntagmatique* (mise en relief des sèmes potentiels sous l'accent, en parallèle, en chiasme, etc.) 3) *Redistribution paradigmatique* (rimes, anaphores, etc.). Nous avons pu observer tous ces procédés dans les extraits précédents et particulièrement dans celui de Michaux, *Dans la nuit*, cité plus haut. J'aimerais revenir cependant sur le procédé techniquement le plus élaboré et sans doute le plus efficace, celui de la réorganisation paradigmatique du discours poétique. Ce procédé est bien connu sur le plan du contenu, où il opère toutes les substitutions métonymiques. Il l'est moins sur le plan de l'expression. En voici un exemple, qui fait intervenir à la fois les deux plans du contenu et de l'expression. À première vue, il s'agit d'un enrichissement expressif du signifiant par calque sonore, comme dans cet extrait du *Grand combat*, emprunté encore à Michaux :

« Il l'emparouille et l'endosque contre terre
 Il le rague et le roupète jusqu'à son drôle ;
 Il le pratèle et le libucque et lui barufle les ouaillais ;
 Il le tocarde et le marmine,
 Le manage rape à ri et ripe à ra.
 Enfin, il l'écorballise. » (...)

L'espace du dedans, (p. 15)

On imagine le mécanisme de la transformation sémiotique selon une série de substitutions du type :

empoigner	}	emparouiller
emparer		
dérouiller (battre)		

Emparouiller, se trouve alors recréé morphologiquement à l'aide de deux ou trois constituants sémiotiques qui renvoient à des lexèmes connus. Le nouveau terme s'actualise alors sémantiquement, grâce à la syntaxe et au contexte (« contre terre »). De même :

en fourche	}	<i>endosque</i> , etc.
a dos se		
pi que		

Ce qu'il y a de merveilleux dans cette récréation poétique, c'est que les combinaisons possibles peuvent se multiplier. On aurait pu aussi bien expliquer ainsi *emparouille* :

empa ler
t rouille (peur)

Un autre exemple de cette réorganisation du sémiotique apparaît plus subtilement parfois chez Mallarmé. Julia Kristeva (1972) a tenté ainsi l'explication paragrammatique d'*Un coup de dé*. Son exégèse astucieuse est fondée sur le principe d'attraction paronymique auquel croyait beaucoup Mallarmé — on connaît ses étymologies fantaisistes. Pour Kristeva, il s'agit, par exemple, de trouver dans ABOLIRA un Bol, symbole du creux, du vide... une LYRE, symbole musical et une IRE, symbole de la colère. « De sorte », commente joliment Kristeva, « que le vocable en entier devrait renvoyer à ce fond en creux de la surface existente, réceptacle potentiel où se joue follement — poétiquement — le « compte total en formation » : le travail de la signifiante » (p. 231). À l'exemple mallarméen de Kristeva, je préférerais celui-ci que j'emprunte à Châteaubriand : « Cependant une barre d'or se forma à l'Orient » où le sémème *or* est projeté sémiotiquement sur les deux lexèmes suivants, auxquels il semble donner tout leur éclat ; on trouvera dans *l'Apollinaire* de Jean-Claude Chevalier (1970) de jolies interprétations de ce genre de structuration sonore. C'est un autre processus de réorganisation du sémiotique que je voudrais montrer maintenant. Il s'agit d'une substitution paradigmatisée, non plus comme chez Michaux, d'ordre morphologique, mais cette fois phonématique — chaque substitution entraînant poétiquement une transformation concomitante au plan du contenu. Je prendrai comme exemple le poème bien connu de Mallarmé, *Salut*, dans lequel François Rastier (1972,

pp. 86-95) découvre trois isotopies, sur le plan du contenu et de l'expression. Rastier en dégage alors trois lectures du texte, comme *banquet*, comme *navigation* et comme *écriture*. J'en vois une quatrième, *erotique* , assez dans la ligne mallarméenne, et dictée par ce jeu de construction poétique, analogue à celui que nous venons de voir chez Michaux. Mais Mallarmé rétablit au fur et à mesure, lui-même, la restructuration sémiotique de son texte :

Rien, cette écume, vierge vers
À ne désigner que la coupe ;
Telle loin se noie une troupe
De sirènes maintes à l'envers

Nous naviguons, ô mes divers
Amis, moi déjà sur la poupe
Vous l'avant fastueux qui coupe
Le flot de foudres et d'hivers

Une ivresse belle m'engage
Sans craindre même son tangage
De porter debout ce salut
Solitude, récif, étoile
À n'importe ce qui valut
Le blanc souci de notre toile

L'isotopie erotique du texte, se dégage d'une lecture paradigmatique, engendrée par calques sémiotiques. Dans la première strophe *coupe* + *troupe* > *croupe*, actualisé par les noyaux sémantiques *sirènes* et *vierge*, *maintes à l'envers*. Une lecture rétroactive replace alors le mot *coupe* dans l'isotopie erotique. Dans la seconde strophe, la conjonction sémiotique de *faste* et *foudre*, transforme sémantiquement le second terme en produit erotique (d > t), autour duquel s'organise alors la *navigation* métaphorique masculine : *avant fastueux qui coupe, le flot de f...* etc. La métaphore erotique est alors filée tout au long de la dernière strophe avec *ivresse belle, étoile; tangage; porter debout, récif, blanc souci* et se termine sur la *toile* (amoureuse) de cette série d'images.

On a surtout examiné jusqu'ici le plan phonématique. On fera maintenant quelques remarques sur l'*organisation sémiotique* du plan *prosodique*. On possède des milliers d'études sur le rythme et je renverrai volontiers à l'une des plus originales et des meilleures, celle de Georges Faure (1970), qui associe étroitement rythme et intonation. Je me contenterai ici de

signaler un point qui, à ma connaissance, ne semble pas avoir été noté par les linguistes. Il s'agit d'une contrainte sémiotique, imposée par le poète à la faveur de l'organisation formelle du poème. Ainsi dans les vers suivants de Ronsard :

**« Quand vous serez bien vieille au soir à la chandelle
Direz chantant mes vers et vous émerveillant ... »**

la structure métrique du poème, oblige à prononcer chaque vers avec quatre accents. Or le dernier hémistiché du second vers ne peut contenir du fait de la syntaxe qu'un accent tonique sur la syllabe finale *illant*. La seule possibilité de rétablir l'équilibre rythmique est alors de placer un accent d'insistance sur le début du mot et le dernier hémistiché, devient alors : « ...et vous *émerveillant*. On pourrait faire une démonstration semblable avec ce vers de Rimbaud :

« Je ne parlerai pas, je ne penserai rien »,

toute autre accentuation étant exclue. Dans de tels cas, le sème potentiel d'insistance est actualisé par la contrainte métrique. De la même manière, l'isochronie instaurée par le rythme oblige à allonger certaines mesures ; dans le premier vers de Ronsard, ci-dessus, la structure 4 + 2 + 2 + 4 met en valeur les mesures courtes. Les noyaux sémantiques importants *bien vieille* et *au soir* sont alors valorisés par le signe d'allongement exigé par le rythme. Les chevilles des mauvais vers ne résistent pas à ce traitement sémiotique car la forme rythmique comme la substance phonique, constitue un ensemble de signes, susceptibles de produire de la poésie, uniquement en conjonction avec des actualisateurs sémantiques déjà pourvus d'un minimum de signification poétique.

L'allongement, on le sait, est le plus souvent produit par la contrainte de la *structure phonématique* — (toute voyelle + [r z v ʒ], [a o] et voyelles nasales + consonne). Cet allongement à la valeur d'un sème intensificateur pur et simple et son degré d'actualisation dépend ici encore du noyau sémantique auquel il s'applique :

« Il pleure dans mon cœur » : (Intensification de la tristesse)

œ : r

œ : r

« Va ! cours ! vole et nous venge ! » : (Intensification de l'ordre), etc.

u : r

ũ : ʒ

Cet allongement semble beaucoup utilisé dans la poésie, car il produit un ralentissement perçu universellement, semble-t-il, comme un des signes du code poétique, surtout lyrique. On a souvent remarqué, par exemple, qu'un poème comme *Harmonie du soir* de Baudelaire a toutes ses rimes terminées par une syllabe longue (*-ige*, *-oir*). Il est intéressant de noter que l'effet mécanique obtenu dans ce cas est d'autant plus efficace que le mot auquel il s'applique est bref. Ainsi les [o] d'une série comme : léprose, prose, pose, ose, sont-ils de plus en plus longs à mesure que le mot se raccourcit et que la syllabe s'allège de son poids consonantique. Si l'on revient un instant sur le vers de Ronsard :

« Quand vous serez bien vieille au soir à la chandelle »,

on voit apparaître nettement l'ensemble des contraintes sémiotiques mettant en relief le noyau sémantique privilégié — (par toutes ses connotations symboliques). *Au soir* est d'abord mécaniquement allongé par le [r] ; cet allongement est renforcé ensuite par la brièveté du mot et, rappelons-le, enfin par la contrainte métrique d'un certain équilibre isochronique des mesures.

L'effet est inverse lorsque le sème potentiel d'allongement est contenu dans le *volume* du mot. La suggestion de durée ou de volume tend alors à augmenter en fonction directe du nombre de syllabes agglutinées dans un même lexème. Ainsi dans la série suivante — dans laquelle l'organisation de la substance graphique joue d'une manière analogue à celle de la substance phonique : *énorme*, *énormément*, « hénaurmément ».

Constitutive d'un autre système sémiotique, l'intonation a peu été étudiée de ce point de vue. On en est resté aux explications de Grammont (1914), Tarnaud et Borel Maissonny (1961), Marouzeau (1963) et Cressot (1947). Ce sont en fait des taxinomies. L'étude (kimographique) de Monique Parent (citée par Cressot 1969) nous présente *une* variante intonative du texte par un lecteur. L'étude de Renée Baligand (1972) n'examine qu'accessoirement le problème mais a le mérite d'étudier la variante de l'auteur examiné, Raymond Queneau. David Crystal (1975) montre surtout les relations *métrique* - *intonation* et souligne la nécessité d'une méthodologie permettant

d'étudier la question de l'intonation du texte littéraire. Julia Kristeva (1976) qui étudie le rythme et l'intonation d'Artaud et de James Joyce n'examine, elle aussi, qu'une variante du texte. Car son analyse rythmique, bien que fondée sur l'interprétation *orale* de l'auteur, suit — qu'elle le veuille ou non — la structure du texte. Qu'Artaud ait alors ajouté, ou retrouvé, une certaine émotion personnelle, un « rythme pulsionnel » pré-existant au texte, ou tout simplement, mis en relief le rythme du texte écrit, n'ajoute rien à la valeur sémiotique intrinsèque de ce rythme. Il est codé en langue et la parole n'en est qu'un aspect événementiel. Jakobson (1963), citant Wimsatt et Beardsley, le souligne ainsi : « une récitation est un événement, mais le poème lui-même, à partir du moment où nous nous accordons à dire qu'un poème a une existence propre doit être, d'une manière ou d'une autre, un objet qui dure ». Il est de même de l'intonation. Que les cordes vocales d'Artaud soient « fortement tendues », que sa respiration soit « réduite au maximum », que « son sphincter glottique » soit « contracté à la limite de l'étouffement » a peu d'importance. Kristeva conclut ainsi sa description de l'interprétation d'Artaud par lui-même : « Comme si c'était là, sur la maîtrise du sphincter, que le lecteur écrivain trouvait l'appui le plus solide, la garantie la plus stable, lorsque son identité est menacée par l'afflux de la pulsion et des fantasmes agressifs ». Tout le commentaire de Kristeva à ce sujet relève d'une analyse lyrique de la *genèse* du texte et non de sa structure en tant qu'objet poétique. La tentative, intéressante, de Kristeva pour retrouver en-de-ça de la structuration logico-syntaxique une structuration sémiotique, revient en fait à étudier à côté des valeurs prosodiques codées en langue leur actualisation dans la parole au niveau des émotions. La diction d'Artaud traduit une voix de la quasi-démence selon un système prosodique. Ce système a aussi son code (Léon 1970, Crystal 1975), mais le poète ne dispose, lui, pour le traduire que des moyens de la langue ; le problème du texte en tant qu'objet de discours linguistique et poétique reste alors entier.

Quelles sont donc les contraintes intonatives encodées réellement dans le texte ? De quoi dépendent-elles ? Quelles sont les contraintes intonatives imposées à l'interprète par des formes pré-établies, telles que le sonnet ? Quelles sont les indications de l'auteur qui permettent devant plusieurs variantes possibles de suggérer une lecture intonative plutôt qu'une

autre ? Quelle est enfin la valeur véritablement sémiotique de l'intonation ? Et peut-on dire d'ailleurs que l'intonation est un donné sémiotique et esthétique indépendant ou n'est-ce point plutôt la résultante de contraintes syntaxiques et sémantiques du texte poétique ?

Il serait hors de propos de tenter de répondre ici à toutes ces questions. On peut dire succinctement que l'intonation est d'abord encodée dans tout texte par la syntaxe. Il y a ainsi un énoncé du type *période classique*, maxime, ou sentence, comportant souvent deux membres équilibrés rythmiquement et intonativement. Soit la période bien connue de Bossuet : « Celui qui règne dans les cieux... », soit cette phrase de Labruyère :

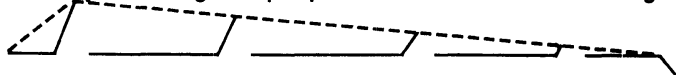
« Il y a des misères sur terre qui saisissent le cœur »



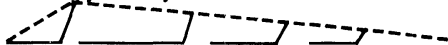
L'intonation obéit directement à la syntaxe : *Proposition principale* ↗ + *Proposition subordonnée* ↘. Dans le cas de la période de Bossuet, il s'agissait d'un ensemble de *propositions à valeur sujet* ↗ + *un ensemble à valeur indicative* ↘. Une hiérarchisation mélodique s'effectue d'abord entre les deux grandes parties de la structure syntaxique divisées par ce que je proposerais d'appeler la *césure mélodique*. L'intonation ordonne ensuite les groupes rythmiques à l'intérieur de la protase et de l'apodose.

La phrase romantique semble s'ordonner non plus selon une symétrie parfaite mais avec un déroulement ample de l'apodose, telle ces phrases de Châteaubriand :

« Un soir, je m'étais égaré à quelque distance de la cataracte du Niagara.



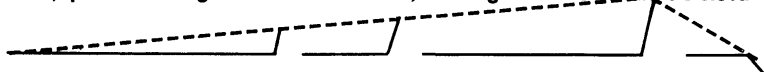
Bientôt, je vis le jour s'éteindre autour de moi » :



L'intonation obéit au renversement syntaxique qui place ici le complément circonstanciel en relief, au début de la phrase.

La *phrase artiste*, employée souvent par La Bruyère, La Fontaine, les Goncourt, renverse le schéma précédent, telle cette phrase de Flaubert :

« Mais, quand l'herbage suivant fut traversé, un beuglement formidable s'éleva



L'éclairage impressionniste sur la mélodie de fin de phrase est commandé encore une fois par la syntaxe :

groupe circonstanciel + *groupe sujet* ↗ + *Prédicat* ↘

Dans les trois types de phrases qu'on vient de voir, l'intonation est une structuration *logique* de l'énoncé. Mais sans doute faut-il voir aussi dans le déroulement mélodique de la phrase une *stratégie sémiotique codée par la syntaxe*, qui reflète l'impulsion du moi poétique à la recherche d'un équilibre ou d'un déséquilibre émotif.

Si l'on en vient maintenant à l'intonation des formes poétiques *conventionnelles*, on s'aperçoit que la contrainte métrique tend à imposer au poète une clôture intonative à la fin de chaque vers :

Je t'ai cherché moi-même au fond de tes provinces ;

J'y suis encore malgré tes infidélités,

Et malgré tous mes grecs honteux de mes bontés

D'où la diction longtemps en honneur au 17^e siècle et contre laquelle les romantiques ont réagi à l'extrême. Il est des cas cependant où l'intonation de continuité est obligatoire. Ici encore, la syntaxe et le sens imposent le plus souvent la mélodie ; c'est le cas de tous les vers à enjambement ou à rejet, comme :

**« Et même en ce moment où ta bouche cruelle
Vient si tranquillement m'annoncer le trépas ».**

Les symbolistes ont poussé à l'extrême la désarticulation intonative, à la recherche d'une musique pure, favorisant le sémiotique au détriment du sémantique. Le mécanisme consiste à introduire une joncture — sémantique en fin de vers, comme l'a bien vu Jean Cohen (1966), à propos de ces vers de Verlaine :

**« Pareil à la
Feuille morte »**

Le sens est ici infléchi par la mélodie du vers.

Un effet analogue est produit par un autre procédé, très en vogue depuis Apollinaire, la suppression des marques syntaxiques. Il est indiqué par l'absence de ponctuation, comme dans :

**« Sous le pont Mirabeau coule la Seine
et nos amours
Faut-il qu'il m'en souviennne ».**

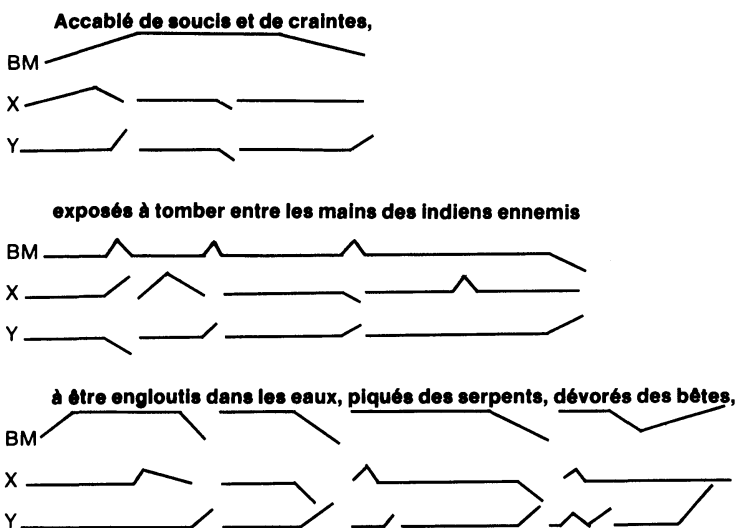
Deux interprétations sémantiques sont possibles selon que l'on place une joncture après *Seine* ou après *amour*. Mais si l'on suit l'indication codée par Apollinaire (pas de ponctuation), on obtient une neutralisation intonative, qui fonctionne alors comme marque sémiotique de l'ambiguïté poétique.

Les contraintes syntaxiques — qu'elles soient codées positivement, comme avant l'époque moderne, ou négativement comme dans l'exemple précédent d'Apollinaire — dépendent toujours, à ce niveau également, des actualisateurs sémantiques. Tout mot expressif peut transformer le patron mélodique : 1) en faisant déplacer la césure mélodique 2) en introduisant une mélodie insistante au niveau du mot 3) en introduisant une mélodie insistante au niveau de la phrase. C'est ainsi que la phrase de La Bruyère citée plus haut, peut s'interpréter également avec la mise en relief sur *saisissent* ; celle de Châteaubriand avec un découpage expressif qui atténue le complément circonstanciel *ce soir* et mette en relief *égaré* comme centre de phrase. De même, celle de Flaubert,

peut être interprétée avec la césure mélodique à la fin du groupe circonstanciel « *traversé* ».

Toute typologie de l'intonation d'un auteur supposerait donc une double interprétation syntaxique et sémantique à partir de laquelle on établirait les variantes sémiotiques possibles, dont chacune représenterait d'ailleurs un choix encore subjectif.

La subjectivité de ce choix apparaît nettement quand on compare plusieurs actualisations d'un même texte par des interprètes différents. Voici, par exemple, les schémas mélodiques relevés pour le début d'une période de Chateaubriand, analysée par Simone Borel-Maisonny (dans Tarneaud, p. 152), (BM), et ceux de deux autres interprètes (X et Y).



On pourrait multiplier les exemples. On verrait, comme ici, qu'un interprète a tendance à respecter la structure logico-syntaxique favorisant l'intonation de continuité montante (Y), qu'un autre prend un ton oratoire avec des montées amples, de longs plateaux et des chutes profondes (BM) qu'un autre privilégie l'intonation expressive, insistant ici sur le sème intonatif de la tristesse, intonation plate, uniforme avec des finales de continuité descendantes. Il est évident qu'une étude systématique du problème reste à faire, malgré ce qu'ont pu

dire sur l'intonation du texte littéraire² les formalistes russes, cités par Jakobson (1963, p. 231).

On a surtout examiné les sèmes potentiels à partir du plan de l'expression et leur actualisation sur le plan du contenu. On aurait pu aussi bien envisager une procédure inverse et opérer un classement des processus de montage sémiotique à partir des unités de première articulation linguistique. On aurait vu alors que les mécanismes sont finalement les mêmes. Ainsi Mallarmé faisant rimer *d'aile ivre* avec *délivre* neutralise l'opposition sémantique par le choix homophonique des deux signifiants. Il pose ainsi l'équation *d'aile ivre* = *délivre* qui actualise les sèmes potentiels des deux unités significatives en leur donnant une nouvelle valeur poétique.

Si le message poétique instaure un nouveau *langage* en puisant dans la substance de l'expression, c'est bien plutôt de la *réorganisation des formes*³ manifestée par une redondance polysémique — qu'il tire sa puissance créatrice à tous les niveaux du *discours*. Car — et la passionnante discussion entre Todorov et Genette (1976), autour de la critique de la conception mimétique sartrienne du *langage* poétique le souligne bien — l'œuvre poétique se situe avant tout au plan du *discours*.

L'actualisation des sèmes potentiels s'opère en fonction du réseau sémantique discursif. Mais cette réaction quasi-chimique passe par les filtres de l'expérience individuelle et culturelle de chaque lecteur et donne lieu à la saisie d'une totalité signifiante sans cesse renouvelée.

Université de Toronto

² Mouton vient d'annoncer, au moment où j'écris ces lignes, la publication d'un ouvrage d'un collègue de l'Université Carleton à Ottawa, le professeur Van Houten sur l'intonation de Saint-John Perse, qui apportera sans doute des données nouvelles.

³ Il s'agit d'une restructuration « artistique », au sens où l'entend Claude Tatilon (1976).

BIBLIOGRAPHIE

- Baligand, R., (1972), *Les poèmes de Raymond Queneau, étude phonostylistique*, *Studia Phonetica* 6, Didier, Montréal, Paris, Bruxelles, 124 p.
- Chastaing, M., (1964), « Nouvelles recherches sur le symbolisme des voyelles », *Journal de Psychologie*, 75-88.
- Chevalier, J.-C., (1970), *Alcools d'Apollinaire, essai d'analyse des formes poétiques*, Paris, Minard, 280 p.
- Cohen, J., (1966), *Structure du langage poétique*, Flammarion, Paris, 231 p.
- Coquet, J. C., (1972), *Sémiotique littéraire, contribution à l'analyse sémantique du discours*, Mame, 268 p.
- Cressot, M., (1947), *Le style et ses techniques*, P.U.P., Paris, 6^e éd. 1969 refondue et augmentée par Lawrence Gallo, 342 p.
- Crystal, D., (1975), *The English tone of voice, Essays in intonation, prosody and paralanguage*, Londres, Edward Arnold, 198 p.
- Curtay, J.-P., (1974), *La poésie lettriste*, Paris, Seghers, 380 p.
- Delas, D. et J. Filiolet, (1973), *Linguistique et poétique*, Paris, Larousse, 206 p.
- Delattre, P., (1965), « Les attributs physiques de la parole et l'esthétique du français », *Revue d'esthétique*, 3/4, 240-254.
- Delbouille, P., (1961), *Poésie et sonorités, La critique contemporaine devant le pouvoir suggestif des sons*, Paris, Belles Lettres.
- Faure, G., (1970), *Les éléments du rythme poétique en anglais moderne*, Mouton, La Haye, Paris, 336 p.
- Fischer, J. L., (1965), « The stylistic significance of consonantal Sandhi in Turkeese and Ponapean », *Amer. Anthropol.*, 67, 1493-1502.
- Genette, G., (1976), « Sens et signification : la théorie sartrienne du langage poétique », *Léon et Mitterand* (dir.) pp. 193-201.
- Grammont, M., (1914, dernière éd. 1966), *La prononciation française, Traité pratique*, Paris, Delagrave, 241 p.
- Grammont, M., (1954), *Le vers français*, Paris, Delagrave, 508 p.
- Greimas, A. J., (1966), *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 262 p.
- Greimas, A. J., dir., (1972), *Essais de sémiotique poétique*, Paris, Larousse, 239 p.
- Guiraud, P., (1967), *Structures étymologiques du lexique français*, Paris, Larousse, 211 p.
- Jakobson, R., (1961), « À la recherche de l'essence du langage », *Problèmes du langage*, Paris, Gallimard, 22-38.
- Jakobson, R., (1963), *Essais de linguistique générale*, trad. N. Ruwet, Paris, éd. de Minuit, 257 p.
- Fónagy, I., (1961), « Le langage poétique, forme et fonction », *Problèmes du langage*, Paris, Gallimard, 72-113.
- Kristeva, J., (1972), « Quelques problèmes de sémantique littéraire à propos d'un texte de Mallarmé : Un coup de dés », *Greimas* (1972), 208-234.
- Kristeva, J., (1976), « Contraintes rythmiques et langage poétique », *Léon et Mitterand* (1976),
- Leon, P. R., (1970), « Systématique des fonctions expressives de l'intonation », *Analyse des faits prosodiques*, *Studia Phonetica* 3, Didier, Montréal, Paris, Bruxelles, 57-74.
- Leon, P. R. et al. (dir.), (1971a), *Problèmes de l'analyse textuelle*, Didier, Montréal, Paris, Bruxelles, 199 p.

- Leon, P. R., (1971b), *Aspects phonostylistiques du texte littéraire*, Léon et al. (1971a), 3-18.
- Leon, P. R., (1971c), *Essais de phonostylistique*, *Studia Phonetica* 4, Didier, Montréal, Paris, Bruxelles, 185 p.
- Leon, P. R. et H. Mitterand, (dir.), (1976), *L'analyse du discours*, Centre Éducatif et Culturel, Montréal.
- Marouzeau, J., (1963), *Précis de stylistique française*, Paris, Masson et Cie, 224 p.
- Peterfalvi, J. M., (1970), *Introduction à la psycholinguistique*, Paris, P.U.F.
- Rastier, F., (1972), «Systématique des isotopies», *Greimas* (1972), 80-106.
- Riffaterre, M., (1971), *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 365 p.
- Samarin, W., (1970), «Inventory and Choice in Expressive Language», *WORD*, 26/2, 153-169.
- Tarnaud, J. et S. Borel-Maisonny, (1961), *Traité pratique de phonologie et de phoniatrie*, Paris, Maloine, 521 p.
- Tatilon, C., (1976), *Poésie et sonorités*, *Studia Phonetica* 10, Montréal, Paris, Bruxelles, Didier, 144 p.
- Tatilon, C., (1976), «Structure artistique du texte littéraire», *Léon et Mitterand* (1976), pp. 63-74.
- Van Den Berghe, C. L., (1971), *La phonostylistique du français; étude critique*, PH.D., Stanford University, Ann Arbor, Michigan University, micro-films.
- Varga, A. K., (1965), «Rythme et significations poétiques», *Revue d'esthétique*, 3/4, 265-286.